

anderen die privilegierte Rolle der AVL für die Analyse gerade auch modernster Kunstformen. Dies zeigt auch der abschließende Beitrag von Fridrun Rinner, die in intermedialen „Impressionen“ auf die multimediale Adaptation als „pièce musicale et théâtrale“ von Seebalds *Austerlitz* eingeht, und den Band durch eine weitere Öffnung hin erweitert, nämlich durch den Blick auf die Intermedialitätsforschung in der französischen Komparatistik. Interessant ist dabei vor allem der Kontrast zwischen den zahlreichen Arbeiten der französischen Kolleg/innen auf dem Gebiet und der sich erst langsam entwickelnden theoretischen Verankerung als spezifisch komparatistischem Arbeitsfeld, dem allerdings die nächste Ausgabe der *Poétiques comparatistes*, des Jahrbuches der Société française de Littérature générale et comparée, sowie deren Kongress in Toulouse 2017 gewidmet sein wird.

Carolin Fischer

Joachim Harst: *Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist*. München: Wilhelm Fink, 2012. 216 S.

Joachim Harsts Dissertationsschrift *Heilstheater* nimmt ihren Ausgang von einem Einblick in Kleists barocke Sprachlichkeit, um die Zwiespältigkeit nicht nur seiner Texte herauszuarbeiten, sondern zugleich einen kritischen Blick auf das barocke Trauerspiel zu werfen. Harst stellt sich die „Aufgabe, das barocke Trauerspiel am Beispiel von Gryphius einer erneuten Untersuchung in Bezug auf theatrale Form und theologischen Gehalt zu unterziehen“ (11). Die doppelte Aufgabe der Herausarbeitung der barocken Sprachlichkeit Kleists und der Revision des barocken Trauerspiels setzt bei dem vieldeutigen Begriff des „Falls“ an, der, so Harst, „als poetologisches Element und theologische Denk voraussetzung grundlegende Bedeutung für das Trauerspiel hat“ (12). Neben dem Begriff des Falls greift Harst auf den der Figur zurück, wie ihn schon Rüdiger Campe in Bezug auf das barocke Trauerspiel geltend gemacht hat. Die originelle These Harsts lautet, dass Fall und Figur nicht nur in einem theologischen Sinne, sondern auch formal miteinander verschränkt sind, so dass sich aus ihren Konfigurationen zugleich die Unterschiede zwischen Gryphius und Kleist herausarbeiten lassen: „Der Heilsbeweis der Aufhebung des ‚Falls‘ in der ‚Figur‘ führt zu eben jener Virtualisierung des ‚Falls‘, die das Trauerspiel als Repräsentation unterdrückt, Kleists Theatralität aber hervorkehrt“ (13). Damit rücken Probleme der Darstellung in den Mittelpunkt der Untersuchung, insbesondere die Frage, „wo Repräsentation in Theatralität umschlägt“ (21) und das Trauerspiel als Allegorie der Tragödie erscheint, die unfreiwillig ins Komische kippt.

Das Ineinandergreifen von Fall und Figur macht Harst zunächst deutlich an der paradigmatischen Figur der Tragödie, an Ödipus, und deren komischer Rückkehr in Kleists *Der zerbrochne Krug*. Die Studie verfügt damit von Beginn an über einen sehr offenen Zugang zu gattungspoetischen Fragen: Es geht, wie schon bei Benjamin, um das Verhältnis von Tragödie und Trauerspiel, darüber hinaus um das von Trauerspiel und Komödie und schließlich um theatrale

Momente, die gerade in den erzählerischen Texten Kleists ausgemacht werden. Denn bemerkenswerterweise orientiert sich Harst zunächst nicht an den Dramen, sondern an den Erzählungen Kleists, mit der Begründung, diese würden den Umschlag in Theatralität anzeigen, den das barocke Trauerspiel gerade verschleierte: „Das Umschlagen von Repräsentation in Theatralität kann an den Prosatexten Kleists deutlicher als an konkreten Dramen herausgearbeitet werden, weil sie ihre Inszenierung selbst produzieren und reflektieren“ (22).

Vor diesem Hintergrund entfaltet die Arbeit ihre Argumentation in einem genau kalkulierten Dreischritt: Zunächst geht es um den Begriff des Falls bei Kleist, dann um die Figur im barocken Trauerspiel, abschließend um die Auflösung der Verschränkung von Fall und Figur in der Komödie bzw. in komischen Strukturen, die im barocken Trauerspiel unfreiwillig hervorspringen, bei Kleist aber explizit werden. Die Arbeit beginnt daher mit dem Blick auf den Zusammenhang von Fall und Theatralität bei Kleist. Ausgangspunkt ist die Anekdote *Der Griffel Gottes*, die Harst nicht, wie lange üblich, als Zeugnis für die Macht der Schrift im Sinne der Dekonstruktion liest, sondern als Ausdruck der Verschränkung von Theater und Kritik, die Kleists literarisches wie journalistisches Arbeiten bestimmte. Das Thema der Theaterkritik verfolgt die Arbeit daher an den *Abendblättern* weiter, um die theatralische Dimension der Kleistschen Kritik herauszustellen. Auch hier überzeugt die Arbeit durch detaillierte Ausführungen zur Überlagerung von Kleists literarischer und journalistischer Arbeit.

In Vorbereitung auf die späteren Analysen zum Trauerspiel und zu *Der Zerbrochne Krug* wendet sich Harst darüber hinaus dem Aufsatz *Über das Marionettentheater* zu, in dem er die Verbindung des Themas vom christlichen Sündenfall und dem Ödipus-Mythos erkennt. Der junge Mann, der im spiegelnden Blick seine Unschuld und damit seine Grazie verliert, erscheint als Schauspieler und damit als Figur, anhand derer das Strukturmodell der Repräsentation einen Bruch erfährt, der in den Erzählungen seinen adäquaten Ausdruck findet. So deutet Harst *Der Findling* und *Der Zweikampf* als Reflexionen des Zusammenhangs von Gesetz und Gericht, wobei der verhandelte Fall letztlich als ein „Zwischenfall“ oder „Unfall“ erscheint, der als ein Urteil lesbar ist, das sich dem Verstehen widersetzt und damit die Logik der Repräsentation als Störung unterläuft. Eines der vielen Verdienste der Arbeit besteht darin, diese innere Widersprüchlichkeit in Kleists Erzählungen aufzuzeigen.

Der zweite Teil widmet sich dem Begriff der Figur im barocken Trauerspiel, wobei der Begriff der *figura* zunächst auf Christus und dessen allegorische Repräsentationen im Trauerspiel bezogen wird. Der Ausgangspunkt der Überlegungen ist nicht, wie vielleicht zu erwarten gewesen wäre, der *Leo Armenius* von Gryphius als Umschlag des Tyrannen- in das Märtyrerdrama, sondern das Märtyrerspiel *Catharina von Georgien*. Harst geht in diesem Zusammenhang von der grundlegenden These aus, „daß die figurale Technik zu einer Sprache und Bildlichkeit führt, die gegenüber den von ihr bezeugten Inhalten eine Eigendynamik entwickelt“ (65). Den grausamen Martertod versteht er als Repräsentation wie Weihe Catharinas an Christus. Dabei richtet sich das Augenmerk zugleich auf die Verschränkung von Trauerspiel und Tragödie, auf die Notwendigkeit des Märtyrerdramas, auf Mittel wie Blutfluch und Geistererscheinung

zurückzugreifen, die der Tragödie entlehnt sind. Harst deutet die Sprache des Trauerspiels in diesem Zusammenhang als eine Form der Erstarrung, die die Arbeit an einem zweiten Beispiel, an *Carolus Stuardus*, weiter verfolgt.

Bemerkbar macht sich die Erstarrung im *Carolus Stuardus* als Verwandlung des Märtyrertods in eine äußerliche Heilsmechanik. Harst knüpft hier kritisch an Albrecht Schönes These an, das Märtyrerspiel würde eine Erlösung des Menschen aus sinnloser Zufälligkeit bedeuten, um sie zu differenzieren. Demnach fördert das Trauerspiel keine „innere Wahrheit“ zutage. Vielmehr trete mit der Frage nach der Wahrheit die Frage nach deren Veräußerung hervor, die wiederum auf den Begriff der Figur verweise, demzufolge „es keine einfache Opposition von äußerlicher Zufälligkeit und innerer Wahrheit geben kann, sondern die Innerlichkeit ihrerseits sich nur in der Veräußerung konstituieren kann“ (120). In Frage steht damit die Begründung des Heilsbeweises im figuralen Schein des Trauerspiels. Um diese Frage zu beantworten, geht Harst abschließend im zweiten Teil auf die *Dissertationes Funebres oder Leich-Abdankungen* ein, in denen Gryphius sich wie im Märtyrerspiel an der *figura Christi* orientiert. Anhand zweier Leichenreden untersucht Harst nicht nur, wie aus dem Trauerspiel bekannte Strategien der Figuration weiterverwendet werden, sondern darüber hinaus, wie sich am Beispiel von Christus der Fall zur Figur wandelt und die Logik des Heilsbeweises auf einer abgründigen Rhetorik fußt, die die barocke Rhetorik bestimmt, ohne von ihr reflektiert zu werden. Harst nutzt die Auseinandersetzung mit der *figura* zugleich zu einer Verteidigung Benjamins, dem vorgeworfen wurde, die figurale Gestaltung barocker Texte in seinem umstrittenen Allegoriebegriff vernachlässigt zu haben. Harst insistiert dagegen auf dem von Benjamin herausgearbeiteten theologischen Gehalt des Trauerspiels, indem er den Sündenfall an die verfemte Figur des Judas bindet und so deutlich macht, dass Gryphius in dem Wunsch nach einer eindeutigen Scheidung von Sein und Schein Ambivalenzen unterschlägt, die, wie schon Benjamin zeigt, bei Calderón deutlicher zum Ausdruck kommen. Dass Calderóns Märtyrerspiele als *Comédias* überschrieben sind, nutzt Harst zugleich zur Überleitung zum dritten Teil seiner Studie, der Frage, inwiefern sich die aufgezeigte Verschränkung von Fall und Figur auf eine spezifisch komische Weise im Trauerspiel und bei Kleist erfüllt.

Ausgangspunkt der Überlegungen Harsts ist die für die Tragödie paradigmatische Figur des Ödipus. Dass dessen Fall im Trauerspiel zur Figur wird, deutet Harst als einen unfreiwilligen Einbruch des Komischen in das Trauerspiel, das dann bei Kleist ausführlich verhandelt wird und im Zusammentreffen von Adam und Ödipus kulminiert. Harst verfolgt in diesem Zusammenhang die Figurationen von Ödipus in der Geschichte des Trauerspiels bei Seneca und Tesauro, um sich abschließend Kleists *Der zerbrochne Krug* zuzuwenden. Dass Kleist den Sündenfall als Komödie inszeniert, in der Unschuld nur im tragischen Schein wiederhergestellt werden kann, zeigt demzufolge, inwiefern die anfangs angedeutete Bewegung einer Theatralisierung der Ambivalenzen, die das Trauerspiel unterschlägt, bei Kleist ihren angemessenen Ausdruck findet. Der knapp gehaltene Schluss fasst unter dem titelgebenden Stichwort „Heilstheater“ die Argumentation noch einmal bündig zusammen: Die Repräsentationsform der Figur im

barocken Trauerspiel, so Harst, findet in dem Begriff des Falls wie der komischen Erfüllung bei Kleist eine Grenze, die zugleich ihre Strukturbestimmung erlaube. Was die Gegenüberstellung von Gryphius und Kleist lehrt, ist die Bestimmung des barocken Trauerspiels als eine „Verleugnung von Theatralität“ (193), darüber hinaus die Bestimmung von Kleist als Autor, der in der Produktion theatralen Scheins die Problematik des barocken Trauerspiels gleichsam zu Ende buchstabiert. Es ist dieser doppelte Blick auf das barocke Trauerspiel und Kleist, der das Faszinosum der von Harst vorgelegten Arbeit ausmacht.

Mit seiner Studie zum Heilstheater, so lässt sich zusammenfassend sagen, hat Harst eine subtil konstruierte Abhandlung vorgelegt, die durch die begriffliche Trias von Fall, Figur und Erfüllung eine Dialektik entfaltet, die einen doppelten Gewinn bedeutet: Erstens wirft sie einen kritischen Blick auf die Struktur der Repräsentation im barocken Trauerspiel und zweitens fügt sie dem das Bild eines „barockisierenden“ Kleist hinzu, dessen eigenwillige Sprache zugleich über die Grenzen des Trauerspiels hinausgeht. Wenn Kleist, in ähnlicher Weise wie Benjamin von Hölderlin behauptet, barockisierende Tendenzen aufweist, dann geht es freilich nicht darum, literaturgeschichtliche Etikettierungen fort- oder umzuschreiben, sondern darum, den Wahrheitsgehalt des barocken Trauerspiels von seinen historischen wie formalen Grenzen her zu erschließen – eine Aufgabe, der Harst in seiner Studie auf beeindruckende Weise nachgekommen ist. Die Frage, ob sich die an Gryphius gewonnenen Einsichten ins barocke Trauerspiel auch auf die strukturell komplexeren Dramen Lohensteins übertragen lassen, wie die weiterführende, inwiefern sich die Form der komischen Erfüllung auch in den Schauspielen Kleists bemerkbar macht, die nicht als Komödie konzipiert sind wie *Der zerbrochne Krug*, lassen sich auf dem Boden der von Harst erarbeitete Grundlage neu stellen, auch wenn sie hier nicht explizit angesprochen werden. In jedem Fall öffnet die Dissertationsschrift einen Diskussionsraum, der noch lange nicht abgeschlossen ist. Von daher ist Harst zu wünschen, dass seine Studie in der Barock- wie in der Kleistforschung die Beachtung findet, die sie aufgrund ihrer Originalität und Dichte verdient hat.

*Achim Geisenhanslüke*

Giuliana Benvenuti/Remo Ceserani: *La letteratura nell'età globale*. Bologna: Il Mulino, 2012, 243 S.

Die italienische Literaturwissenschaft hat in den vergangenen Jahren immer wieder spannende und hochaktuelle Einführungen, Sammelbände und Studien zur transnationalen Komparatistik herausgebracht, die von der deutschsprachigen Literaturwissenschaft weitgehend übersehen wurden. Zu nennen sind, um hier nur einige wenige aufzuführen, die Bücher von Armando Gnisci, allen voran die von ihm herausgegebene *Introduzione alle letteratura comparata*<sup>3</sup>, aber

---

<sup>3</sup> Armando Gnisci. *Introduzione alla letteratura comparata*. Milano: Mondadori, 1999 (2. Auflage unter dem Titel: *Letteratura comparata*. Milano: Mondadori, 2002).